

М. В. БРАЖНИКОВ

Русские певческие рукописи и русская палеография

В огромном древне-русском рукописном наследии певческие рукописи занимают место значительно более скромное, нежели многие другие виды рукописей, но в количественном отношении все же достаточно заметное: их насчитывается не одна тысяча экземпляров. С точки же зрения своих специфических графических и иных особенностей эта группа рукописей заслуживает самого пристального внимания. Тем не менее совершенно неоспорим тот факт, что русская палеография до самого последнего времени проходила мимо певческих рукописей, мимо чисто-палеографических особенностей их нотаций и текстов, лишь поверхностно затронутых в специальной литературе, в трудах по истории русской церковной музыки Смоленского и Металлова.

В учебниках русской палеографии о существовании певческих нотаций либо только упоминается, либо их существование, как явление палеографического порядка, совсем игнорируется, несмотря на то, что в ряде случаев данные певческой палеографии имеют решающее значение. Кроме того, певческие рукописи, как музыкальные, имеют ряд особенностей, которые присущи только им одним. Этими особенностями обладают как крюковые рукописи, так и нотолинейные, особенно же первые, как более древние. Отсюда прямое следствие: особенности певческих рукописей должны быть не только учтены при определении возраста и происхождения рукописей, но и в обязательном порядке включены в их описание (что, впрочем, можно встретить лишь как исключение), наряду с орнаментом, миниатюрами и другими данными.

Надо прямо признать, что певческие рукописи с точки зрения их графики в русской палеографии еще не получили „прав гражданства“, и в специальных учебниках по этому предмету глава о них еще не написана.

Относительная малочисленность певческих рукописей не аргумент в защиту такого положения. Как-никак эта „малочисленность“ выражается тысячами экземпляров, и внешнее исследование нотаций приводит к ряду интереснейших наблюдений и выводов. Правда, эти выводы не могут быть распространены ни на какие другие виды рукописей, кроме

певческих, но в этих границах они всегда должны быть в запасе сведений палеографа.

Постараемся на конкретных примерах показать то значение, которое имеет рассмотрение певческих рукописей с точки зрения особенностей, присущих певческим нотациям и текстам, держась при этом в рамках указаний на внешние их особенности и углубляясь в специфику внутреннего, чисто-музыкального их содержания лишь в виде исключения.

Перед нами рукопись Ленинградской Государственной Публичной библиотеки, собрания Погодина, № 45. Текст ее писан крупным полууставом. Язык и, в частности, записи на обороте последнего листа указывают на ее псковское происхождение (упоминание р. Великой, окончания на „ц“ вместо „ч“ и др.). В этой же записи прямая дата — 1422-й год. Писана рукопись (Стихирарь) на пергамене. Кажется, нет места для сомнений: рукопись псковского происхождения, относящаяся к XV в.

Певческие рукописи, относящиеся к XV в., обычно все уже писаны на бумаге, и применение, в качестве материала для письма, пергамена следует считать исключением. С точки зрения содержания, стихиры, составляющие рукопись, не останавливают на себе внимания. Однако если подойти к рассматриваемой рукописи не с общепалеографическим, а, так сказать, с „певческим“ мерилom, то рукопись уже не представится вполне обычной.

Раздельноречие или хомония, к которой мы еще вернемся, в XV в. в русских певческих рукописях была уже значительно развита, хотя и не приняла еще таких гипертрофированных и уродливых форм, как это наблюдается в рукописях, относящихся к XVI и первой половине XVII вв. Тем не менее, в рукописи № 45 поражает отсутствие раздельноречных словообразований. Откуда же взялось, в таком случае, в XV — „хомом“ — веке подобное исключение?

Не забегая вперед и не предрешая ответа на поставленный вопрос, рассмотрим нашу рукопись с точки зрения ее нотации. Является ли эта нотация чем-либо типичным для XV века? Нет. На характерную „размашистость“ семейнографии, намечающуюся в XV в., нет еще ни намека, хотя в первой четверти XV в., ко времени написания рукописи, она уже давала себя чувствовать. Знамена писаны еще „уставным“ почерком, да и сама знаменная строка содержит в себе начертания, к XV в. уже выходящие из употребления.

Какие же заключения можно сделать из указанных особенностей текста и знамен? Заключение напрашивается следующее. Оригином для рукописи № 45 собрания Погодина служила некая рукопись, отделенная от нашей, по времени написания, на одно или полтора столетия. Возможно также, что переписчиком ее был глубокий старик, внесший в рукопись свои привычки и приемы прежних далеких лет. Коль скоро это так, следует быть осторожным, основывая на рукописи № 45 те

или иные выводы и предположения, имея в виду, что это памятник лишь формально, а не по существу относящийся к XV в.

Приведенный пример характеризует значение певческих нотаций в самых общих чертах. Но здесь нотации и текст вносят существенную „поправку“ в подход к рукописи, в ее оценку, чего не удалось бы достичь средствами одних общепалеографических приемов, с точки зрения которых рукопись может и не приковать к себе внимания.

Поверхностного взгляда на нотации, однако, еще недостаточно: более тщательное изучение подробностей в певческих рукописях позволяет установить много существенных дополнительных данных.

Изменения певческих нотаций по векам в отношении почерка, появления новых начертаний и, наконец, целых новых систем нотации — чрезвычайно характерны и показательны. Иногда бывает достаточно раскрыть и бегло перелистать певческую рукопись для того, чтобы по внешним признакам одной только нотации определить век, к которому относится рукопись. Точная датировка требует, разумеется, более тщательного изучения.

Руководства по общей палеографии неизбежно содержат таблицы, иллюстрирующие постепенные изменения, происходящие в написании (рисунке) букв по векам, однако о том, что подобные изменения претерпевают не только буквы, но и нотные знаки в певческих рукописях и что эти изменения вполне закономерны, — не упоминается. Такие таблицы содержатся только в специальной литературе, но они представляют собой первые попытки систематизации нотных знаков с точки зрения внешне-палеографической, далеко не совершенны, не полны и должны быть пересмотрены и улучшены. Тем показательнее тот факт, что ни одно из пособий по русской палеографии даже частично не использует хотя бы этих таблиц.

В графическом развитии безлинейных нотных знаков можно наметить общую основную линию, по которой шло это развитие, и подробности, касающиеся каждого знамени в отдельности. В последнем отношении между знаменами и буквами обычного текста может быть в некоторой степени проведена параллель: знамена могут быть также разделены на „уставные“, „полууставные“ и „скоростные“. Применение этих терминов к знаменам, конечно, условно.

Почерк знамен древнейших певческих знаменных рукописей, примерно XI—XIII (до некоторой степени и XIV) вв., может быть назван „уставным“. Знаменам этого периода свойственны некоторая грубоватость, жирное письмо и квадратность. Эти признаки не всегда обязательны и выдержанны. В знаменах древнейшего периода большее значение имеет другой признак, с течением времени приобретающий все более заметную отчетливость.

Большая часть известных крюковой семейграфии знамен состоит из двух соединенных вместе частей: вертикальной и горизонтальной. Сопряжение этих частей друг с другом и самостоятельное развитие

каждой из них имеют большое значение и очень показательны. Ниже подробно рассматривается эволюция наиболее характерных знамен, а здесь мы поясним сказанное на примере „крюка“, независимо от видовых начертаний последнего.

Во всяком крюке есть тонкая вертикальная и жирная горизонтальная черты: \angle

Общий закон развития всех знамен, имеющих оба упомянутых элемента, есть: 1) изменение размеров вертикальной черты и ее наклона; 2) изменение наклона и рисунка горизонтальной черты; 3) изменения угла в стыке вертикальной и горизонтальной черт.

Этот закон состоит в том, что, начиная с древнейшего времени, вертикальные черты знамен увеличиваются в размерах, продолжая, как правило, оставаться тонкими. Наклон их изменяется так же, как и наклон всех знамен вообще. Только в древнейших рукописях XII—XIII вв. можно видеть обратное явление: толстый нажим короткой вертикальной черты и далее тонкую, как бы сходящую постепенно на-нет, горизонтальную черту.

Кроме размеров, претерпевает также заметные изменения наклон вертикальной черты. Из наклоненной вправо в XV—XVI вв., к XVII и XVIII вв. она становится совсем или почти вертикальной. Горизонтальная черта (фактически редко имеющая действительно горизонтальное положение и называемая так условно) все более и более склоняется влево. Правый край поднимается и в конце загибается вниз. Угол, образуемый стыком вертикальной и горизонтальной черт, из тупого становится прямым, а затем острым.

Помимо этого, знамена рукописей XVIII и особенно XIX вв. становятся в полтора-два раза крупнее знамен более ранних веков. Следует при этом заметить, что рукописи XII—XIII вв., в отношении размеров знамен, распадаются на два вида: крупного и мелкого письма, что не мешает сохранению „уставности“ их написания.

В одном отношении написание крюков разнится от написания букв текста. Для последнего имеет значение то, укладываются ли отдельные буквы в строку, и то, как и какие отдельные элементы букв выходят за ее пределы. Для знамен понятия строки не существует (не смешивать с музыкальным термином „строкá“!) и с палеографической стороны не имеет значения, выходят ли отдельные части знамен за пределы двух воображаемых горизонтальных линий, в которые они мысленно могут быть уложены, или не выходят. Добавляемые к знаменам дополнительные знаки („облачки“, „сорочьи ножки“) не играют роли „надстрочных“ знаков, понятие о которых к знаменам неприменимо.

В связи с этим уместно подчеркнуть, что и самые знамена нельзя называть „надстрочными значками“ (как это делает, например, Е. Карский в своем учебнике палеографии) только на том основании, что они пишутся над строкой текста. Текстовые надстрочные знаки связаны с текстом и подчинены ему, тогда как нотная строка самостоятельна

и не подчинена тексту, хотя и находится с ним в тесной связи совсем иного, музыкального порядка.

Для того чтобы представить себе, каким законам подчинены графические изменения знамен по векам, следует иметь в виду, что все знамена можно разделить на самостоятельные и производные. Самостоятельные знамена, хотя и могут включать в себя вертикальные или горизонтальные черты (о развитии которых сказано выше), в основе своей оригинальны по рисунку. Наоборот — производные знамена не оригинальны и представляют собой начертания, использующие самостоятельные знамена или части их в качестве составных элементов. Отсюда ясен вывод: производные знамена, с графической стороны, эволюционируют так, как эволюционируют основные знамена, являющиеся для них первообразом.

В знаменной семейграфии насчитывается очень много знамен, включая видовые их изменения, — более семи десятков (к XVII в.). Видовые изменения также являются палеографическим признаком (о чем ниже), но из сказанного видно, что с графической стороны палеограф должен обращать главное внимание на написание основных знамен.

В помещаемой ниже таблице приведены не все основные знамена, но лишь те, которые наиболее показательны, а также некоторые производные. В написании их мы не считаем нужным подражать почерку старинных рукописей, в точности копируя его, ибо каждая певческая, как и всякая иная рукопись, носит на себе следы личного почерка писца. Самое главное — это то общее направление, в котором шло развитие нотной графики. В равной степени в таблице указаны не все века в отдельности, так как почерк знамен эволюционировал медленно и постепенно и наряду с „забеганием вперед“ в графике знамен можно часто наблюдать „рецидивы“.

Изменения написания отдельных знамен в основном таковы:

1) Параклѣт — сперва склоняется влево, затем становится прямо, в дальнейшем наклоняясь направо. Значительно изменяет свой вид, перерождаясь из греческой буквы „сигма“ в начертание, близкое крюку.

2) Запятая — сперва лежит на правом боку, затем выпрямляется и вытягивается. Острый угол закругляется и получает нажим.

3) Голубчик бѣрзый — развивается подобно запятой. Точки, первоначально расположенные по вертикали, одна над другой, приближаются к горизонтали и преобразуются из точек в короткие, жирные черточки.

4) Статья свѣтлая — левая половина состоит из двух коротких лежащих черт, правая — из двух точек. С течением времени появляется наклон влево, а точки перерождаются в черточки, подобные левой половине знамени. Поздние статьи приобретают заметный нажим. Следует отметить, что написание правой половины статьи светлой в виде двух точек — явление очень упорное, которое можно встретить даже в XVI в.

Таблица развития начертаний знамен по векам

№№ по пор	Наименование знамен	XII-XIV века	XV-XVI века	XVII-XVIII века
1	Параклит	Σ Σ	Σ Σ	Σ Σ
2	Запятая	>	∩ ∩	∩ ∩
3	Голубчик борзый	>:	∩	∩̇ ∩̇
4	Старья светлая	==:	==: ==:	==:
5	Палка	∩	∩	∩ ∩
6	Стрела простая	=—	=— =—	=— =—
7	Стрела светлая	=—̇	=—̇ =—̇	=—̇ =—̇
8	Паук	σ	σ σ	Δ Δ
9	Фита	⊖	⊖	⊖
10	Крвиж	+ +	x +	+
11	Змейца	∫	∫ ∫	∫
12	Два в челну	∩	∩	∩
13	Крюк простой	∩ ∩	∩ ∩	∩ ∩
14	Стопица	∩ ∩	∩	∩ ∩

5) Пá л ка — из наклонной влево короткой черты становится изогнутой, с тонкой вертикальной чертой справа.

6) Стрелá простáя и стрелá свѣтлая — развиваются одинаково. Левая часть их претерпевает те же изменения, что и левая часть статьи светлой. Правая часть — горизонтальная черта — в древнейших рукописях почти горизонтальна, имеет нажим слева и постепенно утончается к правому концу. К XVII в. она наклоняется влево, а правый конец загибается вниз. Все вообще знамена, имеющие горизонтальную черту, имеют общие особенности в развитии, к чему мы еще вернемся в связи с крюками.

7) Стрелá свѣтлая — также как не показанные в таблице другие виды стрел — развивается подобно стреле светлой. В этой стреле важно присутствие двух точек над горизонтальной чертой. Эти точки, сколько бы их ни было, как и крыжи под чертой в крыжевых стрелах (основные показатели вида стрел), в течение долгого времени, вплоть до XV—XVI вв., сдвинуты влево, к началу горизонтальной черты, и только к концу XVI и началу XVII вв. раздвигаются и отходят в правую сторону.

8) Па ў к — первоначально имеет вид „петли“, а затем развивается подобно крюку, принимая сходный с ним вид.

9) Ф и т á — знак „служебного“ назначения, не имеющий звукового содержания („роспева“). В древнейших рукописях пишется как небольшой кружок с поперечной чертой, выходящей за его пределы. С течением времени „кружок“ вытягивается вверх и заостряется, а поперечная черта наклоняется влево и в правой части получает заметный нажим. В поздних рукописях „кружок“ еще больше вытягивается и заостряется и пишется в два движения пера. Поперечина не выходит за его пределы.

10) Кры ж — одно из знамен, на котором в наибольшей степени можно проследить „уставность“ письма в XII—XIII вв. В это время поперечная его черта имеет уголки, загнутые вниз наподобие буквы „твердо“. Позднее вертикальность средней линии теряется, и крыж начинает напоминать арифметический знак умножения. К XVII в. вновь принимает вертикальное положение, вертикальная линия вытягивается, а горизонтальная сокращается и приобретает вид черточек, составляющих статьи.

11) З м ѝ й ца — (искаженная греческая буква „кси“) — сперва имеет вид маленькой, поставленной вертикально змейки. В дальнейшем изгибы змейки укрупняются, и знамя пишется в три, реже в четыре завитка, в конце-концов распадающихся, так что знамя начинает уже писаться как столбик из двух наклоненных направо коротких толстых черточек с крышечкой наверху.

12) Два в челнѹ — развивается как крюк, с той разницей, что в этом знамени не одна, а три вертикальные черты: крайняя левая — основная и две средние — добавочные (откуда и название — „два в челну“). Основная вертикальная линия несколько выше двух других. Только в XVIII в. две добавочные линии приравниваются к основной, а иногда даже превосходят ее по размерам. В ранних рукописях добавочные черты перпен-

дикулярны к горизонтальной черте, тогда как в поздних располагаются к ней под углом, становясь параллельными вертикальной черте.

13) Крюк — в начертании содержит два основных элемента: вертикальную и горизонтальные черты, о развитии которых уже говорилось.

14) Стопйца — речитативный знак. В древнейших певческих памятниках встречается в очень большом количестве, становясь значительно реже в памятниках более поздних. Имея первоначально вид маленькой „кавычки“, позднее преобразуется главным образом за счет вырастания вертикальной черты. Горизонтальная черта, в виду незначительных ее размеров, остается почти без изменений.

О крюке, стрелах и сходных с ними знаменах следует заметить еще то, что в конце XV и начале XVI вв. особенности их написания являются причиной явления, которому мы присваиваем наименование „наслоения знамен“. Возникает оно как следствие господствующего в это время размашистого и широкого, как бы „хлесткого“ письма горизонтальных черт знамен, в результате чего знамена небольшие и сжатые по написанию, также как и начало (левые половины) „размашистых“ знамен, оказываются покрытыми чрезмерно развитыми горизонтальными чертами крюков, стрел и им подобных знамен. Под такой гипертрофированной горизонтальной чертой уместается иной раз по три-четыре других знамени. С внешней стороны описанное явление настолько выразительно, что подобные „наслоенные“ рукописи нельзя смешать ни с какой другой рукописью.

Несколько слов о фитах. Наименование „фита“ имеет двойное значение. Первое — чисто графическое, т. е. собственно буква фита, со всеми ее особенностями, освещенными выше. Второе значение сложнее и связано с музыкой. Вообще буква фита („знак фиты“) в отдельности в нотной строке не встречается, так как не имеет певческого значения. Знак фита — это только своеобразный графический „центр“, вокруг которого собираются — справа и слева — другие знамена, образуя, вместе со знаком фиты, сложную графическую совокупность, сложное начертание, только в виде такого сочетания имеющее певческое значение.

Количество и подбор знамен вокруг знака фиты представляют собой палеографический признак: чем сложнее „окружение“ знака фиты, тем к более позднему времени относится рукопись. В древних рукописях знак (буква) фиты нередко появляется только с одним сопровождающим его знаменем, чаще с двумя-тремя, тогда как в окружение поздних фит, как правило, входит пять-шесть и больше знамен.

Наконец, чем позднее памятник, тем больше в нем встречается фит, как сложных начертаний. Последнее связано с постепенным усложнением напевов, что требует новых более сложных графических средств. С другой стороны, некоторые устаревшие певческие знаки (знамена) выходят из употребления. Таким образом, по степени сложности нотации и по присутствию и употребительности тех или иных знамен можно составить себе представление о возрасте памятника (крюк тресветлый,

например, появляется в рукописях не ранее первой трети XVI в. и т. п.).

В некоторых случаях певческие нотации позволяют уточнить датировку рукописи, произведенную, на основании общепалеографических данных, лишь приблизительно. Так, нередко рукописи датируются какой-либо половиной века (по водяному знаку). Если, например, это вторая половина XVII в., то почти всегда особенности нотации позволяют отнести памятник, при этом с полной уверенностью, к третьей или четвертой четверти века. Это оказывается возможным сделать на основании небольших добавочных чернильных обозначений при знаменах или так называемых „призна́ков“. Время появления „призна́ков“ известно: они были введены в употребление второй комиссией Александра Мезенца в 1668 г. Следовательно, всякая „призна́чная“ певческая рукопись должна быть отнесена ко времени после 1668 г. Следовательно, „призна́ки“ являются палеографической особенностью, присущей рукописям начиная с 1668 г. В изучении поздних рукописей они оказывают исследователю существенную услугу. Однако при рассмотрении „призна́чных“ рукописей следует быть внимательным, памятуя, что в некоторых поздних старообрядческих рукописях, поморских, в частности, призна́ки не применяются, и их отсутствие не должно вводить в заблуждение, также как и некоторые присущие им текстовые особенности (сохранение раздельноречия), являющиеся пережитками уже вымершей старины.

Указанные особенности нотаций и палеографические их „возможности“ этим не исчерпываются. Ограниченный объем статьи заставляет изложить ряд интересных моментов не так подробно, как это можно было бы сделать в специальном учебнике певческой палеографии, но этих целей настоящая статья и не преследует.

Если „призна́ки“ имели значение как средство определения времени написания рукописи в относительно узких пределах, то в более общем объеме позволяют это сделать киноварные пометы (иначе — „красные“ или „шайдуровские“).

Пометы, в противоположность „призна́кам“, не имеют определенной даты их изобретения, да и вообще время их появления достаточно точно не установлено. Пометы распадаются на два вида: указательные и степенные. Первые, — начав появляться в рукописях ранее вторых, — определяли собой характер исполнения тех знамен, при которых они проставлялись. Время появления указательных помет, примерно — конец XVI в. Эти пометы — красные буквы, в большинстве скорописные, ставившиеся при некоторых знаменах. Вторые пометы — степенные — определяли, будучи проставлены при знамени, степень, абсолютную высоту исполняемого звука (или звуков). Степенные пометы также писались киноварью. В отличие от указательных помет, буквы помет степенных — полууставные и не повторяют букв, используемых для указательных помет. Время появления степенных помет точно не установлено. Обычно его относят к середине XVII в.

В связи с появлением в певческих рукописях киноварных помет, принято разделять всю массу певческих крюковых рукописей на две основные группы: группу беспометную — до середины XVII в. и группу пометную — после середины XVII в. Это служит одним из средств самого общего, приблизительного определения возраста рукописи, после чего можно вносить уточнения, пользуясь другими способами.

Применение указательных помет в рукописях конца XVI и первой половины XVII вв. встречается очень редко; широкое применение оба вида помет получают, при одновременном их использовании, с середины XVII в. Поэтому рукопись не полностью, а лишь участками „помеченная“ должна заставить насторожиться и задать себе вопрос: нет ли здесь попытки расстановки помет, так сказать *post factum*, в рукописи, относящейся к беспометному периоду? Такие попытки известны. Имеются рукописи XVI в., в которых проставлены степенные пометы. Малоопытного исследователя такие случаи могут дезориентировать и заставить впасть в ошибку. Поэтому самым основным средством определения певческой рукописи, при всех условиях, остается семейография и ее данные.

Существенное различие между общими и певческими, если можно так выразиться, средствами определения рукописей состоит в том, что среди первых большее число (например, водяные знаки) связано с точно установленными датами, тогда как из семейографических данных с точной датой связано только введение признаков.

Для каждого века особенности певческих рукописей различны по количеству, качеству и по своей „очевидности“ как для музыканта, так и для не-музыканта. Во всяком случае не подлежит сомнению, что внимательное отношение палеографа к певческим нотациям в особенности, как и к текстам, может заставить его совершенно иначе оценить рукопись и найти в ней те достоинства, которые, без учета специфически-певческой стороны дела, остаются скрытыми совсем или, в лучшем случае, недооцененными.

Возьмем, например, известный Благовещенский кондакарь, хранящийся в Рукописном отделении Ленинградской публичной библиотеки. Русских рукописей его времени (т. е. конца XI — начала XII в.) известно достаточное количество. Среди этого количества рукописей нотированных (певческих) очень немного. Уже одно это обстоятельство выдвигает Благовещенский кондакарь на почетное место. Если же учесть то, что певческих русских памятников, писанных „кондакарной“ нотацией, сохранилось всего пять (все они находятся в России), а Благовещенский кондакарь — древнейший и наиболее полный и сохранный, то это еще более увеличивает его ценность. Текстовая сторона названного кондакаря также содержит ряд ценнейших и только ему присущих особенностей. Все это заставляет смотреть на Благовещенский кондакарь как на памятник, стоящий на одном уровне с Остромировым Евангелием, а с точки зрения певческой — являющийся уникальным сокровищем, имеющим мировое значение.

Система кондакарного пения, вместе с ее нотацией, оказали влияние на знаменную систему и ее нотацию. Не входя в рассуждение о том, что представляет собой кондакарное пение (это один из очень темных вопросов), заметим, что его влияние выразилось в заимствовании знаменной нотацией отдельных кондакарных начертаний, а нередко и в целых небольших вставках кондакарных участков в нотные строки знаменных рукописей. Заимствование знаменными рукописями двустрочных кондакарных знамен внезапно прекращается в XIV в. Было ли это следствием „реформы“ в церковном пении или каких-либо иных причин — особый вопрос. Важно то, что присутствие пережитков кондакарного знамени в знаменных рукописях позволяет их соответственным образом датировать.

Мы приходим к тому, какое значение имеет присутствие в рукописях того или иного вида нотации как средства не только ее датировки, но в некоторых случаях и установления их происхождения и места написания.

Безлинейных нотаций известно несколько видов (не считая нотаций случайных, носивших „экспериментальный“ характер и не получивших распространения). Эти виды нотаций включают в себя: а) основной и господствующий вид — знаменную нотацию („столповое знамя“); б) демественное знамя („демество“); в) путевое знамя („путь“) и г) казанское знамя. Принадлежа к безлинейным нотациям, все они исходят из знаменной нотации („столпового знамени“), подчинены ему, и нотные знаки их, с графической стороны, не оригинальны, так как образованы из различных сочетаний отдельных элементов „столпового знамени“. Все эти „производные“ нотации (§§ б, в и г) на несколько веков моложе знаменной нотации.

Наиболее важно и более других распространено демественное знамя. Происхождение его не выяснено, но установлено, что рукописи, писанные этим видом нотации, встречаются не ранее конца XVI в. Что касается применения к деместву и другим видам безлинейных нотаций киноарных помет и признаков, то в этом отношении о них можно повторить то, что было об этом сказано в связи со знаменной нотацией. Наибольшее распространение демество получает в XVII в., к которому и относится большинство демественных рукописей.

Путевая нотация менее развита, в сравнении с демественной, и соответственно менее распространена. В специальной литературе высказано предположение, что путевой „ропсев“, а позднее и соответствующая ему путевая нотация, были созданы певчими дьяками царя Ивана Грозного. Путевых памятников от времени царствования Грозного не сохранилось, и рукописи, в которых встречаются участки путевой нотации, относятся преимущественно к самому концу XVI в., чаще же — к первой, а еще больше — ко второй половине XVII в.

Казанское знамя насчитывает единичные памятники. Как еще менее оригинальное, чем демество и путь, оно оказалось нежизнеспособным. Единственное его „преимущество“ — это относительно точная дата его

возникновения. Казанское знамя было изобретено русскими роспевщиками с целью увековечения исторического события — взятия Казани Иваном Грозным. Отсюда и датировка памятников казанского знамени — не раньше взятия Казани.

Использование присутствия казанского знамени в певческих рукописях как одного из средств их датировки имеет лишь принципиальное значение и практически вряд ли применимо, коль скоро ранних памятников казанского знамени не сохранилось, а редчайшие памятники позднейшего происхождения известны наперечет. Возможность обнаружения новых памятников мало вероятно, но не исключена, что выдвигает казанское знамя, наряду с другими, в ряд палеографических факторов.

Пятилинейная нотная система в различных частях России была усвоена и принята в разное время и в разной степени. Она дает возможность в некоторой мере судить не только о возрасте рукописи, но и о ее происхождении.

Пятилинейная нотация — явление довольно позднее. В Московской Руси „квадратная“ пятилинейная нотация распространилась к концу XVII в.; в Южной Руси, имевшей постоянную связь с Польшей, она стала известна раньше почти на столетие. Присутствие квадратной пятилинейной нотации позволяет грубо датировать памятник концом XVII в. или рубежом XVII и XVIII вв., если в рукописи пятилинейная нотация перемежается с крюковой. Рукописи полностью пятилинейные чаще всего принадлежат уже XVIII в.

Круглая пятилинейная „итальянская“ нота — явление уже настолько позднее, что мы не будем задерживаться на ней.

Существуют певческие рукописи, в которых совмещаются разные виды нотаций не в порядке чередования, но одновременно в виде параллельного двустрочного изложения напева на один и тот же текст. Такого рода рукописи носят наименование „двознаменников“ (двустрочная кондакарная нотация, разумеется, не имеет с двознаменниками ничего общего).

Самым характерным видом двознаменников являются двознаменники знаменно-пятилинейные. Их появление и применение вызвано практическими соображениями обучения церковных певцов новой для них нотной системе. Это обстоятельство датирует двознаменные рукописи: это период „разложения“ знаменного роспева и его борьбы с пятилинейной системой, т. е. рубеж XVII и XVIII вв. с незначительными отклонениями в ту и другую сторону.

Относительно палеографической ценности нотаций уже сказанное можно дополнить лишь указанием на то, что палеографические певческие данные рукописи находятся в таком же отношении к ее обще-палеографическим данным, как ее чисто-музыкальное и общее содержание: не определяя друг друга, они взаимополняют одно другое, из чего, в конечном счете, складывается абсолютная научная значимость памятника.

Количество нотолинейных певческих рукописей, которыми располагают книгохранилища, очень велико, но палеографическая ценность нотолинейных рукописей не соответствует их числу и уступает таковой крюковых безлинейных рукописей. Оно и понятно: нотолинейные рукописи не имеют за плечами стольких веков жизни и развития, как рукописи безлинейные. Появление нотных рукописей в русской певческой практике относится, как уже было указано, примерно, к последней четверти XVII в., тогда как безлинейные рукописи восходят к XII в. Естественно поэтому, что крюки дают наглядную картину постепенного развития начертаний, столь же показательную и убедительную, как и развитие начертаний букв славянского алфавита. Нотолинейные рукописи этим похвалиться не могут.

При несомненном существовании разницы в написании „современных“ нот XVII—XVIII и XIX вв., приобретает значение не столько эта разница, сколько самое появление в певческих рукописях пятилинейной нотации. Появление в певческих сборниках обоих видов нотаций — точнее песнопений или целых служб, писанных то одной, то другой нотацией, — служит одним из соображений, которые приходится принимать во внимание при датировке таких сборников.

В XVII в. в певческих рукописях появилось множество нововведений, добавлений и усовершенствований, поэтому XVII в. дает исследователю наибольшие возможности для внесения уточнений в первоначальную общую оценку рукописи, сделанную с помощью основных данных. В нотных строках появляется специальная певческая терминология, указания на „роспéвы“, связанные с именами видных деятелей русской певческой культуры, появляются „розвóды“ лиц, фит и сложных знамен, появляются, наконец, более полные и совершенные теоретические руководства, зарождение которых относится к XV в. Поэтому, вполне естественно, XVII в., как, впрочем, и конец XVI в., дает наибольшие возможности для многосторонней оценки рукописи.

Лица и фиты представляют собой сложные мелодические обороты, зашифрованные в столь же сложные сочетания знамен, своего рода графические формулы. Заключенные в них напевы первоначально не были столь сложны и многочисленны, как в период наибольшего развития знаменного пения, совпадающий с концом XVI и XVII вв., и русские распевщики и певчие дьяки могли полностью удержать их в памяти. С течением времени фиты усложнялись и число их увеличилось, что вызвало к жизни два явления: появление специальных сборников фит с их розводами — объяснениями, изложенными „дрóбным знáменем“, и такие же розводы лиц и фит, помещенные прямо среди певческого текста.

Первые теоретические руководства, относящиеся к XV и XVI вв., содержали краткое перечисление начертаний фит, без их розводов. Розводы в фитниках этого времени — редчайшее исключение. В фитниках розводы появляются не ранее первой половины XVII в. вместе с увеличением числа розводимых фит. Следовательно, по содержанию фитников,

числу включенных в них начертаний и числу и качеству разводов можно судить о времени написания фитника.

Для получения необходимых разъяснений певцы не всегда имели возможность обратиться к помощи фитника. Отсюда возникла необходимость, как уже было сказано, разъяснения недоумений, так сказать, „на месте“ — непосредственно в самой певческой рукописи. Как следствие этого, появились разводы среди рядового певческого текста. Это — явление XVII в. Но и оно не было постоянным и своеобразно эволюционировало. Первоначально соблюдалась бóльшая „корректность“: сперва приводилось само сложное начертание фиты, затем ставилось сокращенное (редко полностью) слово „розвѣд“ (Ро³:), а уж затем следовала строка дробного знамени, собственно развод. Позднее „корректность“ была оставлена, и разводы стали помещаться прямо в тексте, без обозначения соответствующих им начертаний и без сокращенного обозначения начала развода.

Каждому из описанных явлений свойственно свое время: первому — почти весь XVII в., второму — конец XVII в. и весь XVIII в.

С внешней стороны наличие или отсутствие фитных начертаний, обозначений развода и самих разводов очень заметно и легко определимо „на-глаз“, что существенно при беглом осмотре и первоначальной классификации певческих рукописей.

Еще одна подробность: имеет значение расположение материала в певческих азбуках. В этом отношении каждый век имеет свое „лицо“: XVI в. — самое краткое перечисление материала, без объяснений, XVII в. — изложение более подробное, с объяснениями и разводами. Во второй половине века — обогащение азбук кокѣзниками — сборниками попевок. XVIII в. и позже — в основном то же содержание, но еще более детализированное. Зато в фитниках весьма показательное явление: разделение их на два самостоятельных отдела, из коих первый посвящен лицам, второй — фитам, вместо свойственного XVII в. расположения материала без разделения на лица и фиты, по гласам или празднакам. Кроме того, азбуки конца XVIII и начала XIX вв. обогащаются краткими отделами методического порядка, содержащими „проуки“.

Мы умышленно остановились так подробно на теоретических руководствах по знаменному пению, в целях показа того, что их присутствие и содержание может в значительной мере ориентировать палеографа и существенно помочь ему, не заставляя прибегать к анализу их чистомузыкального содержания, что уже выходит за пределы понятия палеографии в узком значении этого слова.

Зачастую приходится слышать возражение, что от палеографа нельзя требовать того, чтобы он одновременно был и музыковедом. На первый взгляд это возражение может показаться справедливым, но в действительности оно неосновательно, ибо певческие рукописи и нотации певческих рукописей являются предметом палеографии до тех пор, пока они рассматриваются с одной внешней стороны, без проникновения

в их музыкальное содержание, несмотря на то, что последнее имеет большое значение при установлении возраста музыкального памятника и многих других его особенностей. Это, бесспорно, дело не палеографа, а музыканта. Зато изучение нотаций певческих рукописей с внешней стороны — это дело палеографа, который не может проходить мимо него.

Всякому ясно, что любое руководство по палеографии подверглось бы самой суровой критике (и совершенно справедливо), если бы его автор ничего не сказал о заставках, орнаменте и миниатюрах на том основании, что он не художник. Поэтому и забвение палеографами певческих нотаций не может быть оправдано тем, что это якобы не палеография а музыка.

Певческая рукопись — это специфический вид рукописи, но что же из этого? Свою специфику имеет любая рукопись, но, повторяем, специфика певческих нотаций должна стоять рядом со всеми другими средствами, которыми пользуется в своей работе палеограф. Во всяком случае не подлежит сомнению то, что в некоторых случаях и в тех пределах, в которых это вообще возможно, полное определение и датировка певческой рукописи не могут быть достигнуты средствами одной общей палеографии, без привлечения певческих нотаций.

Можно было бы сообщить много интересного относительно того, какой свет проливает и на возраст и на происхождение певческой рукописи изучение содержащихся в ней напевов с чисто-музыкальной стороны, ибо происхождение некоторых роспевов и вариантов знаменного пения связано с определенными территориями и именами деятелей церковно-певческого искусства: таковы Соловецкий и Усольский „переводы“, Христианинов „роспев“, „произвол“, стихирь „деспота российского“ Ивана Грозного, „роспев“ царя Алексея Михайловича и многое другое.

Исследователь рукописи всегда обращает внимание на то, где, в каком монастыре написана рукопись, о каких святых имеется упоминание и т. п. А если ничего этого нет, а есть только почерк знамен XVI в. и упоминание о „деспоте российском“ — разве не заставляет это вспоминать о слободе Александровской? Имена роспевщиков служат своего рода „ориентирами“, приводящими к тем областям или городам, в которых протекала их жизнь и деятельность.

Подчеркиваем еще раз, что в области певческой палеографии, как и в общей палеографии, не все приемы определения возраста и происхождения рукописей равноценны. Среди них относительно немногие позволяют составить характеристику рукописей „сразу“, не прибегая к более кропотливой их обработке. Но возможности музыкально-певческой палеографии вполне достаточны для того, чтобы определить рукопись, пользуясь совокупностью признаков и даже не прибегая к общепалеографическим методам. Из сказанного, конечно, мы отнюдь не делаем вывода, что певческие и общепалеографические методы исключают друг друга. Наоборот, дополняя друг друга, они служат одним и тем же це-

лям всестороннего раскрытия внешних особенностей и внутреннего содержания памятника.

Прежде чем коснуться текстов певческих рукописей, вспомним еще об одном виде этих рукописей. Это рукописи многоголосные, в которых над одной строкой текста расположены две, три или четыре строки певческих знаков — короче, о знаменных и демественных „партитурах“.

Присутствие над текстом нескольких строк знамен указывает на возможность отнесения демественных партитур ко времени не ранее первой половины XVII в., а знаменных — к концу XVII в. В имеющихся памятниках число певческих строк не дает оснований для пересмотра этой датировки, так как в один и тот же хронологический отрезок можно встретить и двух- и четырехголосные партитуры.

В партесном многоголосии, изложенном средствами пятилинейной нотации, имеет значение форма изложения в виде отдельных партий для каждого голоса порознь или в собранном виде, объединенными в партитуру. Время господства пятилинейного многоголосия — XVIII в. Многоголосные партесные концерты, состоящие из отдельных партий, чаще встречаются в конце века, а собранные в партитуру — в начале его, но точное разграничение здесь затруднительно.

Тексты певческих рукописей — составная их часть, имеющая важнейшее значение. Если отбросить специфичность текстов крюковых рукописей и обратиться к ним так же, как мы обращаемся к тексту любого иного содержания, то окажется, что тексты певческих рукописей имеют некоторые особенности и преимущества, в сравнении с текстами не-певческих рукописей. Относительно небольшой процент певческих рукописей, в особенности пергаменных, от общего числа сохранившихся древнерусских рукописей, только повышает их удельный вес.

Если бы мы подошли к текстам певческих рукописей с обычной общепалеографической меркой, то навряд ли они смогли бы внести много нового. Мы бы увидели знакомую картину уставного почерка древнейших рукописей, перехода от устава к полууставу с общеизвестными особенностями написания отдельных букв. Скорописные тексты также не вышли бы за рамки обычного. Однако ценность певческих текстов не в их графической стороне: их ценность в другом.

Обратимся к древнейшим пергаменным рукописям. В них над каждым слогом текста стоит тот или иной певческий знак — знамя. Это обстоятельство свидетельствует о том, что каждый слог текста, хотя бы и в условиях пения, произносился, точнее — выпевался. Певческие знаки находятся в равной мере и над слогами, содержащими в себе буквы „ер“ и „ерь“. Они остаются над ними и в рукописях того периода, когда „ер“ и „ерь“ выпали из произношения в повседневной речи. Из этого и проистекает основное различие между текстами певческими и не певческими. В певческих текстах, в силу необходимости исполнения напева, выписывались все слова полностью, с сохранением всех „ер“ и „ерь“ и первоначальных форм слов, независимо от эволюции и позднейшего

характера их произношения. По той же причине певческие тексты никогда не знали сокращений под титлами (в виде исключения встречаются сокращения односложных слов — БГЪ, СНЪ, а также традиционные сокращения двухсложных слов — МТРЪ ДВЪ — в особо сложном мелодическом обороте — фите „кобыла“).

Этой своей особенностью — отсутствием сокращений — певческие рукописи оказывают большую услугу русскому языкознанию, показывая, на примерах длинных и разнообразных текстов, развитие русского языка и произношение слов таким, каким оно было в годы написания памятников, не скрывая его под сокращениями. Ни один другой вид рукописей не может похвалиться указанными особенностями, являющимися достоинством только певческих рукописей. Другая особенность еще существеннее.

Общеизвестный факт „падения глухих“ в русской речи вызвал к жизни в русских певческих текстах в высшей степени своеобразное явление — „раздельноречие“ или „хомонию“. Это явление также присуще только певческим рукописям, что и естественно: присутствие напева не может не внести в палеографию и язык певческих рукописей таких особенностей, которых нельзя отыскать в рукописях не-певческого содержания.

Мы не будем подробно разбирать существо раздельноречия и формы его постепенного развития; ограничимся лишь указанием на то, что в рукописях раздельноречного периода — т. е., примерно, с XIII в. и едва ли не до третьей четверти XVII в. включительно — произошла замена буквы „ер“ буквой „о“ и буквы „ерь“ — буквой „е“, вызванная все той же необходимостью сохранения неприкосновенным напева. Замена привела к появлению своеобразных, зачастую уродливых словообразований и „хомовых“ окончаний в тексте, получивших наибольшее развитие в XVI и первой половине XVII вв.

Степень развития и характер раздельноречных изменений текстов — одно из средств приблизительной датировки певческого памятника. Не менее важное значение имеет также исчезновение хомовых окончаний, связанное с определенными датами и постановлениями соответствующих „властей“, позволяющее прямо относить певческую рукопись к последней четверти XVII в.

На примере рукописи из собрания Погодина уже было показано значение раздельноречия как фактора, способствующего правильной оценке рукописи. Всегда можно найти две певческие рукописи, одинаковые по своим палеографическим особенностям и признакам. Из этого, однако, еще не следует, что обе рукописи одинаковы. Их нельзя отождествлять даже в том случае, если они одинаковы по текстовому содержанию, и происходит это именно от того, что сопоставляются две певческие рукописи. При всех прочих равных условиях (если это вообще возможно) две певческие рукописи могут оказаться различными и, по существу, всегда являются различными, коль скоро всякий „ропсвщик“ — творец певческой рукописи — неизбежно вносил в нее долю своей индивидуальности.

Оставляя в стороне певческие тексты как словесную основу напева, в ее тесной связи с законами развития музыкальной ткани знаменного роспева и с точки зрения формы знаменных песнопений, следует особо отметить раздельноречие как явление текстового порядка, но наложившее неизгладимую печать на напев и вместе с ним ставшее одним из явлений, с которыми нельзя не считаться, оценивая певческую рукопись с палеографической стороны.

Раздельноречие, официально упраздненное из богослужебного пения, настолько глубоко в нем укоренилось, что некоторые старообрядческие секты, поморские, в частности, сохранили его у себя вплоть до XIX столетия. Это всегда следует иметь в виду, в особенности при изучении поздних духовных стихов, богато представленных многочисленными памятниками, с напевом, изложенным крюками.

К вопросу раздельноречия можно было бы более не возвращаться, если бы не одна подробность, правда крайне редко встречающаяся, но могущая заставить исследователя пересмотреть свои позиции. Раздельноречие, при всей его уродливости, могло иметь „смысл“ и место только в певческом богослужебном тексте, самом молитвословии. Но привычка к богослужебным текстам, в их раздельноречных формах, оказалась настолько сильна, что отдельные раздельноречные слова были перенесены в условия, в которых существование раздельноречия казалось бы окончательно неожиданно. Так, например, раздельноречные тексты — отдельные слова и фразы — можно видеть в заголовках служб певческих книг, в которых эти тексты ни при каких условиях не могут быть пропеты и иметь над собой знамена.

Помимо этого, среди певческих рукописей нередко попадаются незаконченные письмом такие, в которых знамена не выписаны совсем или частично (письмо текста и знамен в певческих рукописях производилось разными лицами).

Если бы возможно было взять несколько различных певческих рукописей и каким-нибудь способом вдруг изъять из них знамена, то во всех этих рукописях остался бы один текст, но текст иной в каждом отдельном случае, в зависимости от возраста и происхождения рукописи. Этот текст неизбежно отличался бы от того же текста, если бы он был написан в не-певческой рукописи, потому что только один тот факт, что рукопись — певческая, уже служит основанием для того, чтобы в текстах появились отличительные черты памятников певческого искусства. Некоторые из этих черт требуют тщательной работы, для того чтобы быть обнаруженными, другие — без труда схватываются глазом при поверхностном осмотре рукописи.

Из признаков второго рода следует отметить: а) повторение гласных букв, от нескольких до целых строк; б) расчленение слов на отдельные слоги со вставкой между ними горизонтальных черточек; в) присутствие (преимущественно перед началами фраз) крупных букв „Э“, выписанных чернилами или киноварью.

Отмеченное в §§ „а“ и „б“ указывает на то, что данные тексты подготовлены для размещения над ними дробного знамени разводов лиц или фит, по знамени над каждой гласной буквой или черточкой. В редких случаях это может служить признаком Большого роспева, но в подобных случаях текст приобретает более специфический вид. Указанное в § „в“ служит признаком принадлежности текста к деместву или пути, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Вывод ясен: столкнувшись с подобными текстами, исследователь не вправе рассматривать их как обычные, ибо это тексты певческие и, следовательно, рукопись может считаться правильно освещенной и изученной только в том случае, если будет учтено то, что было сказано о раздельноречии, разводах лиц и фит и о демественном и путевом знамени.

Если судить по существующим описаниям и каталогам, — за вычетом едва ли не единственного в своем роде описания рукописей, сделанного Ст. Смоленским для певческих рукописей б. Синодального училища (ныне в Отделе рукописей Исторического музея в Москве), — то можно видеть, что описание певческой рукописи считается законченным, когда над ней произведены все те „операции“, которые считаются обязательными для всякой вообще рукописи. Существование знамен или нот над строками текста обычно только констатируется, да и то не всегда, как факт. Из существующих описаний некоторых собраний рукописей иной раз никак нельзя установить: с нотной или не-нотной рукописью имеешь дело. Решать этот вопрос нередко приходится по случайным „обмолвкам“ описания. Не говоря о том, что подобное положение вещей крайне затрудняет работу, в особенности в том случае, если ее ведет специалист-музыкант, вынужденный благодаря этому проделывать двойную работу, оно и по существу совершенно неправильно с научной точки зрения.

Палеография определяет время и место написания памятника. В части определения места — певческие нотации оказывают помощь в относительно небольшом числе случаев, что же касается времени написания, то данные нотаций в ряде случаев могут оказаться решающими и датирующими памятник без помощи тех палеографических признаков, к которым принято обращаться в первую очередь.

В библиотеках и книгохранилищах певческие рукописи рассеяны по различным отделам и объединяются вместе с другими не-певческими рукописями по самым различным признакам, что создает большие затруднения при их отыскании и, следовательно, при изучении. Следовало бы, конечно, выделять певческие рукописи в особый самостоятельный отдел, тем более, что музыкальная ценность певческих рукописей в большинстве случаев преобладает над другими их достоинствами.

Палеография славянских и русских рукописей уже прочно встала на собственные ноги, тогда как русская церковно-певческая палеография еще не окрепла в должной степени, тем более в той, в какой это оказывается необходимым, если принять во внимание количество и качество имеющегося рукописного материала. В связи с этим новая и еще отно-

нительно „молодая“ палеография церковно-певческих рукописей вправе предъявлять свои требования к описаниям и каталогам певческих рукописей, нередко теряясь в превосходящем их по численности богатстве древне-русских рукописей непевческого содержания.

Певческая рукопись, включенная в описание или каталог славяно-русских рукописей, должна быть охарактеризована так, чтобы исследователь мог из этой характеристики почерпнуть хотя бы самые основные сведения о том, что представляет собой данная рукопись с интересующей его музыкально-певческой стороны.

Существует множество рядовых незаметных певческих рукописей, которым в описаниях и каталогах отводится две-три строчки. „Октоих нотный“ или „Ирмологий на крюковых нотах“ — вот и все, что можно узнать об этих рукописях, кроме „обязательных“ указаний, касающихся века, переплета, да числа листов. Что дадут эти лаконичные обмолвки: „нотный“ или „на крюковых нотах“? Ничего. Из них можно установить только самый факт того, что над текстом имеются какие-то нотные знаки. А что это за знаки и какие напевы выражены этими знаками — так и остается неизвестным. В результате, у лица, просматривающего такую краткую опись, может создаться впечатление, что рукописи не представляют интереса — только на том основании, что о них не сказано ничего сколько-нибудь существенного со стороны общепалеографической или текстовой. Однако такое представление в корне неправильно. Всякая певческая рукопись имеет два содержания: первое то, которое вытекает из ее текста, а второе — заключенное в ее нотных строках, т. е. ее музыкальное содержание. При этом ценность одного „содержания“ певческой рукописи нисколько не определяет ценности другого, и рукопись, не представляющая интереса с точки зрения текстовой, может оказаться исключительно ценной со стороны музыкальной и наоборот. Поэтому всякое описание певческой рукописи должно содержать указания на нижеследующее: 1) вид нотации (крюковая — знаменная, демественная, путевая или иная, пятилинейная; 2) внешний вид и характер нотных знаков (беспомятая, помятая, призначная, квадратная нота, круглая нота, двознаменник); 3) певческие особенности текста (старое истинноречие, раздельноречие, новое истинноречие).

Это самые элементарные сведения. Они должны быть помещены, помимо прочих, обязательных для всякого описания данных, во всякое не специально-певческое описание. Специально-певческое описание должно содержать еще множество других подробностей, изложение которых здесь не представляется возможным.

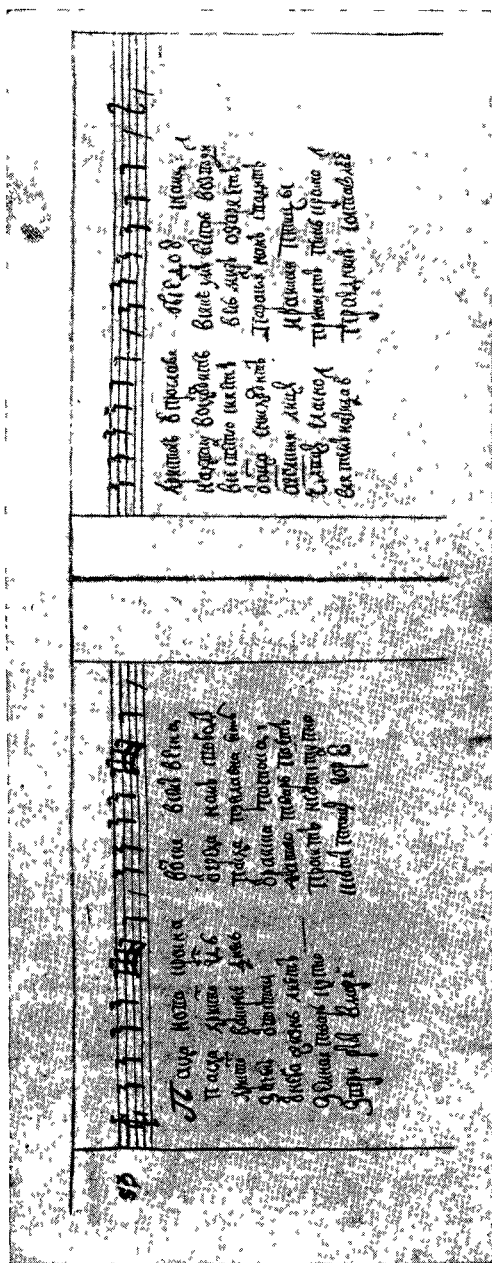
Несмотря на то, что певческая палеография может быть выделена в самостоятельную научную дисциплину, хотя и более узкую нежели общая славяно-русская палеография, нельзя недооценивать той очевидной органической связи, которая существует между обеими этими дисципли-

нами; русская церковно-певческая палеография должна в будущем занять надлежащее место среди других научных дисциплин, составляющих русское источниковое и памятниковедение.

В заключение настоящей статьи мы не можем не остановиться на том, какое значение имеет то обстоятельство, что всякий нотированный, крюками или пятилинейными нотами, памятник является памятником музыкального искусства.

Из числа этих памятников, со стороны текстового их содержания, очень многие представляют огромный интерес — среди них и крюковые и ноталинейные. С этой стороны, наиболее разработанными оказываются, по понятным причинам, ноталинейные памятники, особенно же так называемые „канты“ или „псалмы“. В последнее время привлекли к себе внимание исследователей и крюковые памятники, в которых можно найти интереснейшие образцы духовных стихов, „покаянных“ и текстов литературного происхождения (Сумарокова, Третьяковского, Державина и др.).

Не собираясь углубляться в рассмотрение музыкальных вопросов, заметим, что недооценка, а иногда и прямое игнорирование присутствия в данном памятнике музыки, приводило исследователей-литературоведов к ряду серьезных промахов и ошибок.



Кант XVIII в. (Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрин. О. XIV. № 20, лл. 25 об. — 26).

Как пример приведем воспроизведение в неправильном порядке строк виршевого „канта“ в исследовании В. Н. Перетца „Из истории русской песни“.¹

В. Н. Перетц впал в ошибку потому, что не придавал значения нотной строке канта, а из нотной строки можно извлечь прямые указания на то, как и в каком порядке следует читать строки текста.

Излюбленное расположение коротких виршевых строк кантов — столбцами, по два на каждом листе или его обороте. Следовательно, если кант расположен на обороте листа и его лицевой стороне, глазам представляются сразу две „страницы“, заполненные текстом. Слева находятся два столбца с соответствующей им нотной строкой (пятилинейной), справа — то же самое. Каким же образом, в каком порядке должно читать строки текста?

Для решения этого вопроса следует обратиться к нотной строке.

В интересующем нас канте (ГПБ. О. XIV. № 20. Кант № 53, лл. 25 об. — 26) на левом обороте листа нотная строка содержит два такта напева, также как и на правой лицевой стороне листа. Такты разделены между собой небольшой наклонной черточкой — прообразом будущей тактовой черты. Слева второй такт заканчивается обычной тактовой чертой. Справа второй такт ограничен не только тактовой чертой, но и имеет после нее особый знак, выставляемый всегда в конце всей строки и определяющий окончание напева. Таким образом, вся строка напева распадается на две половины только случайно, в силу расположения ее на двух листах, от чего, само собой разумеется, логическая связь двух участков напева не прерывается.

Кроме того, если дозволено будет небольшое отклонение в область музыки, всякий напев имеет свою логику и свои законы строения. То и другое есть и в нашем канте, несмотря на всю его наивность и несовершенство его формы. Но и при всем этом ясно, что первые два такта составляют „предложение“, а два следующие — „ответ“ (мы позволяем себе применение современной музыкальной терминологии), которых друг от друга отделить нельзя. Это соображение и наличие в конце строки особого конечного знака не оставляют сомнения в том, что строку напева следует читать через оба листа, четыре такта подряд, от начала первого такта и до конечного знака. Этому же порядку чтения подчиняется и текст, независимо от того, на какие столбцы он распадается. Кстати сказать, и образуются-то эти столбики чисто случайно, в силу подписывания одна под другой коротких виршевых строк.

Ошибка чтения текста заключалась в том, что он был прочтен сперва на левой странице, а потом на правой, из-за чего и получилась путаница в порядке чередования строк.

Ниже приводится текст канта полностью. Слева от строк проставлены их номера, указывающие на то, в каком порядке строки распо-

¹ Историко-литературные исследования и материалы, т. I, СПб., 1900, стр. 268—269.

ложены у В. Н. Перетца и в каком порядке они в действительности должны быть поставлены.

Текст приводится по печатному его воспроизведению с сохранением пунктуации исследователя, пунктуации, которую также следует пересмотреть, принимая во внимание новое чередование строк (чего мы не делаем, в силу иных задач настоящей статьи).

У В. Н. Перетца	Должно быть	Т е к с т
1	1	Пасха нова красна!
2	2	Возсия всем весна;
3	5	Пасха Христос Господь
4	6	От греха нам свободу.
5	9	Христос воскресе днесь.
6	10	Пасха преславна есть.
7	13	Зачен от востока
8	14	от раиска потока
9	17	от неба жизнь лиет,
10	18	да того тварь поет.
11	21	Земная тварь купно
12	22	Просит неотступно:
13	25	Звери рыбы в мори
14	26	Скоты птицы горе
15	3	Христос ю прослави
16	4	беседою с нами:
17	7	на хвалу восходит,
18	8	всяк ум выпсрь возводит;
19	11	все светло сияет,
20	12	весь мир озаряет.
21	15	от отца снисходит
22	16	Параклит нам сводит
23	19	ангельские лица
24	20	И раиские птицы
25	23	человецы гласно
26	24	приносят песнь красно,
27	27	вся тем назидают
28	28	праздник составляют.

Непоследовательность и отсутствие смысловой связи между многими строками можно видеть без труда. То и другое исчезает при расстановке строк в должном порядке.

Дальше приводится текст по рукописи, с правильной расстановкой в нем строк (без введения собственной пунктуации).

Пасха нова красна	от отца снисходит
Возсия всем весна	Параклит нам сводит
Христос ю прослави	от неба жизнь льет
беседою с нами	да того тварь псет
Пасха Христос Господь	ангельские лица
От греха нам свободь	И райские птицы
На хвалу восходит	Земная тварь купно
Всяк уж выспрь возводит	Просит неотступно
Христос воскресе днесь	Человецы гласно
Пасха преславна есть	Приносят песнь красно
все светло сияет	Звери рыбы в мори
весь мир озаряет	Скоты птицы горе
зачен от востока	вся там назидают
от райска потока	праздник составляют.

Полученный новый текст говорит сам за себя. Преследуя цели показа того, к чему приводит игнорирование нотной строки при изучении текста музыкального памятника, мы оставляем новый текст без комментариев.

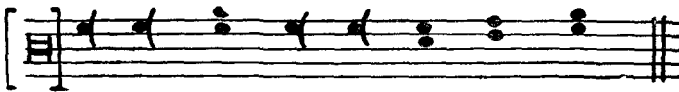
В работе „Скоморошьи вирши по рукописи половины XVIII века“ (СПб., 1898), того же автора, на стр. 7 и 16 дважды приведены в выдержках и полностью строки скоморошьях виршей, заимствованные из рукописного памятника XVIII в. (ГПБ. Q. XVII. № 214, л. 23 об.).

Строки следующего содержания (стихи 62—66):

На все могу вам тот час отвечаать,
 Не токмо из славной философии,
 Но из самой прекрасной богословии,
 И не только подиспутовать,
 Но и партес воспевать...

Автор замечает за этим, что в этих строках „можно видеть следы семинарского происхождения“.

После приведенных виршей в рукописи следует краткая строка нот с текстом:



фа фа сô фа фа ми фа соль

почему-то совершенно опущенная в книге.

Проставленные под нотами их наименования — „фа-фа-сô-фа-фа-ми-фа-соль“, несмотря на свое однообразие, составляют все же целую строку виршевого текста, оказавшуюся, в силу ее принадлежности к музыке, попросту выпавшей из всего текста. Из этого проистекает его неполнота и некоторая неясность. Становится непонятным, что же именно берется „воспевать“ скоморох? Какой „партес“? Ответ ясен —

тот самый „партес“, который выпущен из виршей, хотя и является их составной частью; а в данном месте — злой сатирой, самой „солью“ всего этого места. Если бы оно было сохранено, то послужило бы хорошей иллюстрацией и подтверждением справедливой мысли автора о семинарском происхождении вышеприведенных строк. Соответствующая им короткая строка напева с названиями нот — образец распространенной в семинариях системы зубрежки „партесного“ пения по гласовым оборотам напева с наименованиями „партесных“ нот.

Настоящие примеры приведены не потому, что мы пытаемся снизить достоинства того или иного труда. Они избраны лишь как очень показательные образцы, характеризующие самый подход к делу, свойственный многим исследователям, подход, который приходится наблюдать и в наши дни.

Возьмем для примера духовные стихи — „покаяльны“, „умиленные“ и т. п. Найти их можно довольно часто в крюковых певческих сборниках как пометного, так и беспометного периодов; это свидетельствует о том, что они представляют собой вид духовных стихов, бытовавший в течение долгого времени. Если так — это означает, что за время их существования напевы их должны были претерпеть те же изменения и пройти тот же путь развития, как те, что были проделаны всей системой знаменного пения.

Можно ли изучать тексты „покаяльнов“ в отрыве от их напевов? Нет, нельзя. Один тот факт, что „покаяльны“ предназначались для пения уже доказывает, что между напевом и текстом существует такая связь, которую порывать невозможно без ущерба для правильного понимания каждого из этих элементов, а тем самым и всего целого.

Откуда все эти, на первый взгляд непонятные словообразования, вроде:

„Егда родиховеса, не вемо,
како возрасте и како зачяхося,
но токмо уведе от блаженнаго пророка Давыда и царя
от его богодухновенных песней“ — и т. д.¹

Автор в примечании указывает, что „в издаваемой рукописи ярко выражено хомовое письмо, воспроизводящее систему пения, при которой конечные и внутри слова стоявшие *ер* и *ерь* произносились как *о* и *е*“.

Из этого безусловно справедливого по мысли примечания следует, что странные словообразования текста являются результатом системы хомового пения. Следовательно, если бы возможно было обратиться к какому-либо другому образцу этого же стиха, относящемуся к более раннему времени, то раздельноречные формы текста должны были бы оказаться иными. Поэтому приведенный текст не отражает в себе системы

¹ Цитируем по В. И. Малышеву: „Стихотворная параллель к «Повести о Горе и Злочастии»“. Труды Отдела древне-русской литературы Института литературы, V, стр. 143.

хомового пения полностью, а лишь частично, в тех ее формах, которые были в ходу во время появления на свет самой рукописи.

Рассматривая текст с точки зрения сказанного о раздельноречии в первой половине нашей статьи, можно заключить, что, независимо от водяного знака на бумаге, рассматриваемый памятник можно датировать на основании форм и степени раздельноречия текста, так как эти неполные формы раздельноречия (хомонии) характерны для периода борьбы с ней и вокруг нее, имевшей место в знаменном пении середины XVII в. Но не это главное, что нас интересует.

На стр. 142 автор сообщает чрезвычайно существенные сведения, говоря, что „судя по приписке, сборник сложен неким Григорием «Клирошанином», описавшим в одном стихе печальную жизнь в монастыре...“ и т. д. Вот это и есть самое важное. Стих составлен профессиональным певцом, певшим на монастырском клиросе и бывшим не только простым певцом-исполнителем, но и роспевщиком-творцом. Пение было его профессией и, вооруженный этой профессией, он подходил к созданию своих духовных стихов — „покаяльнов“.

Духовные стихи были прежде всего образцами певческого искусства, подчиненными в своем складе и формах музыкально-певческим формам знаменного роспева, семейграфией которого — крюками — они и нотировались. Следовательно, проводя любые параллели между литературными текстами любого происхождения, тексты певческие следует выделить в особую группу, как подчиняющиеся своим особым законам, отличным от законов образования литературных текстов.

Нельзя забывать того, что изложенные крюками духовные стихи и пятилинейные канты (нотированные крюками поздние тексты литературного происхождения — другое дело) — это произведения литературно-музыкальные, а еще точнее — музыкально-литературные. В них музыка, а с некоторой точки зрения и нотно-музыкальные знаки, занимают важнейшее место и их нельзя рассматривать как памятники чисто литературные.
